

Mirko Novák

[Články]

[\(pdf\)](#)

L'esthetique de Jos. Durdík

Josef Durdík je první a po naše časy i poslední systematik české estetiky. Jeho „Všeobecná aesthetika“ vznikla v době, kdy československou oblast křížovaly dva významné filosofické proudy, idealistické heglovství a k realismu směřující herbartovství. Durdík z nich volí Herbarta, a to v podání Zimmermannově. Jeho filosofické a estetické herbartovství však nebylo věcí náhody ani osobního vkusu nebo sympatie. Začátky Durdíkovy, jak svědčí habilitační spis „Leibniz und Newton“, nebyly herbartovské. Na jeho obrat k Herbartovi působily příčiny jiné, hlubší, do jisté míry však i cizejší jeho původnímu filosofickému záběru.

Vláda herbartismu v české filosofii se mnohdy vykládá v ten smysl, že to byla filosofie oficiální, vládou nám téměř diktovaná. V Herbartovi však bylo mnoho, co dobře odpovídalo sociálním a politickým snahám tehdejší české společnosti. Je to doba, v níž maloměšťanstvo, doplňované z řad selských definitivně svobodných teprve od r. 1848, vytváří první mocnější šiky buržoasie, přední nositelky národního vědomí. A tato mladá třída přes to, že horuje pro ideje všeho krásného a dobrého, je střízlivá do kosti a opatrná až k bázlivosti. Proto nebylo pro ni lepšího světového a filosofického názoru nad věcný herbartismus. V honbě za vysokým cílem ducha, za ideou bylo nebezpečí. Herbartova filosofie však nekladla vysokých ideálů. Byla jen ujasňováním a tříděním toho, co o světě víme, byla právě jen „zpracováváním pojmů“, jak ji definoval sám její původce. Co mohlo být užitečnější této společnosti, statně postupující k politické moci, než spolehlivé, utříděné, jasné a přesné vědění? Nadšení pro ideu sice schvalovala, někdy velmi hlasitě, ale planout pro ni raději nechávala jiné. Český maloměšťan byl na cestě do panského stavu a věděl dobře, že plápol takový by snadno sežehl jeho klíčoví třídni a národní naděje. Proto byl nakloněn filosofii, která v něm nerozdmýchovala přílišného žáru ducha, nýbrž naopak, působila chladně a střízlivě, berouc si toliko za úkol: „... Verworrenes auseinandersetzen und Vereinzelttes gehörig verknüpfen.“^[1] Stejně sympatická mu byla i skromnost a opatrnost Herbartova, jenž nesahal hned k problémům nejvyšším a nejtěžším a pro čtenáře tohoto prostředí i nejméně užitečným, nýbrž vědomě začínal s málem: „Mein Erstes kann es nicht sein, nach dem in der höchsten Höhe Verborgenen zu greifen; ich würde glauben, dadurch auch diejenigen Untersuchungen zu verderben, wozu der irdische Wohnplatz uns die Data liefert, und uns dringend einladet. Bei mir steht das Kostbarste am Ende, und auch da in einem alten, schlichten Gewande.“^[2] Toto spokojování se s tím, co je dáno, a přeložení mety nejvyšší až na samý konec filosofie líbilo se neméně než slib, že i ten poslední a nejvyšší ideál bude předveden v rouše starém a prostém. I české maloměšťanství chápalo, že salto mortale idealistické spekulace, o němž dále píše Herbart,^[3] spácháno politicky, by zlomilo vaz mladému sociálnímu životu jeho třídy.

Jak jiné byly v této době poměry na Slovensku. Zde nebylo onoho pevného nástupu malé a střední buržoasie — ten nastává daleko později — a zde také herbartovství^[131] nenalezlo dostatečně živné půdy. Myšlení je tu sociálně volnější a jeho společenská funkce je tehdy ještě nejasná. Heglovská fantastika Štúrova se svými horečnými zákruty filosofickými i politickými může nám býti toho dokladem.

V sociální motivaci, jak byla dána v Čechách, zejména ve vzrůstajícím středisku pražském, třeba hledati i podmínky herbartovství Durdíkova. Durdík vrostl do této české společnosti a po svém příchodu do Prahy se stal jejím členem nad jiné váženým a oblíbeným. Brzy nejen přijímá způsob jejího cítění a myšlení, ale svým nadáním se stává i jedním z hlavních jeho představitelů. A jak mu přibývá let a hodností, počíná stále hlouběji chápati a uvnitř vyznávati konservativní a opatrný názor Herbartův na úkol myslitelův: „Der Denker muß sie [die philosophischen Resultate] zu seinem eignen Gebrauche behalten, niemals aber unternehmen, unmittelbar auf das Zeitalter einzuwirken. Das ist eine Anmaaßung, so lange als noch die verschiedenen Systeme der Philosophie einander widersprechen. Und die Folge ist, daß Staat und Kirche anfangen, die Wissenschaft zu fürchten, und deren freie Ausbildung zu beschränken.“^[4] Tak z obavy o svobodu filosofie a vědy učinil ji Herbart nesvobodnou raději sám, uloživ jí zde přímo, aby pravdu ukrývala. Tato zásada vysvětlí též mnohou opatrnost a bázlivost stárnoucího Durdíka, ne naposled i jeho chování v boji o Rukopisy, v něž nevěřil, ale k jejichž obráncům se hlásil. Vždyť filosofickou a vědeckou pravdu bylo nejen dovoleno, ale někdy přímo užitečno a nutno zatajovati.

Jak se nyní jeví toto Durdíkovo herbartovství v **estetice**? — Nejlépe ze všech filosofických oborů, v nichž pracoval. Mělo to svou příčinu v povaze herbartovství samého. Jestliže tato filosofie vedla v etice a politice k opatrnictví, byla-li v metafysice skromným kompromisem mezi Leibnizem a Kantem, představovala-li dále v psychologii jakousi domněle exaktní mechaniku představ, vytvořila ve **vlastní estetice**, v teorii krásna a umění, věcná hlediska a přesné metody, jež přinesly nesporný pokrok konkrétního vědění v těchto oborech.

Tu třeba však nejprve vzpomenouti zapřísáhlého odpůrce herbartovské estetiky, **Heglovy** idealistické filosofie umění. Podle Hegla bylo umění prozařováním ideje smyslovou formou. V ideu, v duchový obsah a jeho význam, nikoli ve formu kladl Hegel těžiště estetického problému. Umělecké dílo mu bylo myšlenkou vyvedenou ze své původní podoby, jakýmsi rozvinutým pojmem, který se sám sobě odcizil, projeviv se v podobě smyslové, při čemž to, co takto se odcizilo, bylo třeba zpět přivést a pojmuti jako myšlenku: „... wenn auch die Kunstwerke ... eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, **eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind**,^[5] so liegt die Macht des denkenden Geistes darin ... sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wieder zu erkennen, sich in seinem Andern zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt.“ Následek toho byl, že Hegel nemohl pokládati umění za vrcholný projev ducha a musil pro ně žádati vědecké filosofické exegese. Exegesí tou se zase vracel ideový obsah, jenž se sobě odcizil ve smyslové formě, k své ryzí duchové původnosti: „Die Kunst ... weit entfernt ... die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre ächte Bewährung.“^[6] Tato myšlenka Heglova, diletantsky zploštěna a zabarvena romantikou, způsobila právě reje uměleckého vykladačství a skutečnou manii v honbě za postižením skrytého ideového smyslu umění. Pojednou se cítilo, že vše v umění třeba vyložit, že vše má tu svůj tajný duchový smysl a účel, že vše je čehosi symbolem. Naproti tomu to, co bylo konkrétní na uměleckém díle, tvar, tón, barva, znějící slovo, nepoutalo zájem a ztrácelo na významu. Vždyť to působilo jen smyslový dojem, po jehož proniknutí se teprve objevilo abstraktní pojmové jádro — idea uměleckého díla.

Proti tomu vystupuje **Herbart** a jeho škola. Zásadě, že filosofie a tedy i estetika je především zpracováváním pojmů, přičí se toto blouznění o umění, jež se děje slovy, jejichž význam je mlhavý. Herbart jde proto na kořen věci a ptá se, zda umělecké dílo může kromě sebe sama vůbec ještě něco znamenati, něco vyjadřovati: „Die Kunstwerke sollen etwas bedeuten; darum drängt sich nicht selten die Deutelei ungestüm genug herbei, sie zu Symbolen von diesem und

jenem zu machen...“^[7] Co prý chtěli vyjádřiti staří mistři fugy, co chtěli vyjádřiti budovatelé řeckých sloupořadí? „Gar nichts wollten sie ausdrücken“, odpovídá Herbart, „ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Künste hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verrathen ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äußeren Schein.“^[8]

Když byla takto Herbartem oddisputována hegllovská idea uměleckého díla a s ní i teorie umění jakožto výrazu určitého duchového obsahu, daného mimo vlastní tvar díla, pak to jediné, co zbývalo a co mohlo poskytnouti věcné poznání umění, byla **forma**; forma v zcela konkrétním estetickém a uměleckém významu. Krásno a umění pozbývalo s tohoto hlediska svého skrytého ideového významu, přestávalo být symbolem a ztrácelo s ním i svůj mimoumělecký duchový účel. Stalo se znovu pouhým tvarem, který má svůj účel sám v sobě: „Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck,“ píše herbartovec Hanslick, „denn es ist bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedenen Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat als sich selbst.“^[9]

A zde navazuje **Durdík**. I jemu je forma hlavním zdrojem krásy a úhelným problémem všeobecné estetiky: „Jest zajisté skutek velice významný,“ píše v předmluvě Všeobecné estetiky, „že vědecký směr za posledních let se rozšiřující [herbartovský formalismus] u nás tak záhy se ohlásil. Než ještě více: aesthetika formy, již klidný a nestranný důmysl Herbartův nerozborné základy položil, našla zrovna ve dvou Pražanech nejproslulejší pěstitele. První jest Eduard Hanzlík, jenž uvedl zas určitost a vědecký řád v kritiku hudby. Druhý jest prof. Robert Zimmermann; význam jeho, jakožto náčelníka nového směru knihou samou se objasňuje.“^[10]

Durdíkova soustava „aesthetiky formové“ je známa a nemělo by smyslu ji zde reprodukovati. Zajímavější bude, zjistíme-li — zhodnotíme přitom zásluhy Herbartova a Zimmermannova formalismu —, čím bylo toto dílo ve vývoji českého kulturního vědomí, a dále, jak při vši snaze autorově zůstatí věrným zásadám Herbartovým je na některých místech proniknuto prvky hegllovství a jak právě tento [133]protiklad formalismu Herbartova a idealismu Heglova je činí v určitých otázkách blízkým estetickým problémům nejnovějším.

Představy o kráse a umění v době před Durdíkem nepřekročily u nás ještě ve společenském průměru práh estetického vědomí. Všechna ideologie mladé třídy byla zaměřena k jejímu sociálnímu, hospodářskému a politickému vzestupu a ten se reflektuje v jejím vědomí, zatím ještě celkově, jako vlastenecký cit a národní idea. Prvé stadium tohoto vývoje nerozlišovalo ještě sféru estetičnu jako okruh zvláštních hodnot od oblasti národního cítění. Vtipně to ironisuje Havlíček, maje ovšem na mysli především literaturu a literární kritiku: „... nesmíme si tajiti mrzutou pravdu, že je v Čechách (také na Moravě a na Slovensku) z dopuštění božího každý spisovatel také zároveň vlastenec: a tato bytost vlastenecká jest v něm s bytostí spisovatelskou nerozdílně spojena... To je ale všechno málo: kromě toho je v Čechách (také na Moravě a na Slovensku) každý vlastenec také (ach! Bože!) spisovatelem. A vlastencem může být každý tvor, rozumný nebo nerozumný, jen když písňě české zpívá, z korbělíčku si nalívá, přitom nezná větší slast nežli milovati vlast!! Pak sepíše nějaké spisy a kritika o nich nesmí říci, že jsou špatné, z příčiny svrchu uvedené. Takový je stav kritiky české! Ó jemine! ó jemine! zkormouceno jest břicho mé!“^[11]

Do této starovlastenecké koncepce literatury a umění počínají znenáhla vnikati principy kritické, snažící se odštěpiti hodnoty vlastenecké od estetických a povznést tak národní společnost na další, vyšší stupeň kulturního vědomí, spatřovaný hlavně u velkých buržoasií

západních. Havlíček sám k tomu hned ukazuje cestu: „... u nás, kteří jen chudou literaturu máme a jmenovitě ve věcech krasovědeckých téměř ... nic jsme nevyvedli, by zapotřebí bylo, aby se příležitostně o všem tom rozumné, nepředpojaté, užitečné náhledy rozšířily a v obecnětvě průchodu našly. A nejlepší příležitost je k tomu v kritikách, v těch se poznenáhlu vyvinouti může celá krásověda, o které až posud smýšlení panuje, jež jinak než šosáckým a vandalským nazvati nemůžeme.“[\[12\]](#)

Tak potřeba specifikace duchových hodnot v oblasti národní kultury se začíná pocíťovati stále naléhavěji. Je to motivováno částečně i z vnějšku tím, že národní kultura, a z ní především zase umění, má se nyní již státi hodnotou co nejobecnější, která by byla s to soutěžit s jinými kulturami evropskými a mohla tak i fungovati jako jeden z důvodů samostatné národní nebo i státní existence. A tu ovšem bylo třeba hledisk a měřítek daleko vyšších a obecnějších, těch, na něž správně, ale ve své době ještě marně ukazoval Havlíček.

Je to teprve **Durdík**, který odborně vyzbrojen, opíraje se o autoritu vědy, akademické vědy, činí definitivní konec onomu „šosáckému a vandalskému smýšlení“ ve věcech krasovědy, aspoň v oblasti elity. Proto v samých základech svého díla vylučuje z estetiky a estetického vnímání jakýkoliv „interest“, nebo jak bychom dnes řekli, rozlišuje pouhou emoční a vůbec mimoestetickou hodnotu duchového projevu od vlastní hodnoty estetické: „... když posuzuju báseň, nesmím se o její hodnotě rozhodnout dobrým úmyslem básníka, že chce oslaviti národ můj... Všeho druhu zájmy neustále vtírají se v mínění lidí... Jich samých se podrobněji nedotýkáme; ... klademe jen důraz na to, že jsou **aesteticky** nepřístojné. Mohou však míti zdroj velmi ctihodný; ... Marno bývá dokazovat, že **tato** vlastenecká báseň není [\[134\]](#)vlastně žádnou básní; člověk citem unešený v jejím vlastenectví zří náhradu za krásu a spokojí se jím.“[\[13\]](#)

V tomto boji za autonomii estetické hodnoty nemohl Durdík nalézt vydatnější a spolehlivější vědecké a filosofické podpory nad herbartovský formalismus. Již sám princip rozlišení forem estetických a hodnot mimoestetických byl dán u Herbarta. Krásno podle Herbarta musí být především odděleno od všech pojmů, v nichž se dává čemukoli subjektivní přednost nebo v nichž se cokoli takto zamítá.[\[14\]](#) Třeba zde vyloučiti i subjektivní stavy vnitřního vzrušení, v nichž se omylem spatřuje krása: „Die Reihe der Erregungen muß abgesondert werden.“[\[15\]](#) Stejně nutno odlišiti od krásna i užitečno a příjemno.[\[16\]](#) Tu má svůj původ paragraf druhý, třetí a čtvrtý Durdíkovy estetiky, v němž autor determinuje a vylučuje z estetiky hodnoty příjemného a užitečného a oblast subjektivního zájmu. Co zbývá po vyloučení těchto „citů těkavých“, líbí se podle Durdíka všeobecně a nutně a záliba taková je citem ustáleným. Krásno je tedy evidentní a soud o něm je soudem nezbytným: „Nuže takový soud, kdež přísudkem jest pojem o zálibě nebo nelibosti mé, takovýto všeobecný soud, v jehož přísudku záliba nebo nelibost objevuje se co cit **ustálený**, sluje soud **aestetický** v nejpřísnějším významu.“[\[17\]](#)

Jest nyní otázka, co jest onen evidentní zbytek, který zůstává, když z pojmu záliby bylo vyloučeno vše subjektivní. Pouhá látka estetická, tón, barva, izolované slovo a představa je buď zdrojem smyslového dojmu, vzbuzujíc jen subjektivní příjemnost nebo nepříjemnost, a proto do estetiky nepatří, anebo je vůbec esteticky lhostejná: „Mělčina a bezpečnost jsou představy lhostejné, pokud je o sobě považujeme; složíme-li je ale v jeden celek: **mělčina bezpečnosti**, vzniká zvláštní dojem z poměru obou představ.“ Podobně je tomu u tónu, barev, čar, neboť „něco jednoduchého, něco samo o sobě stojícího nikdy nemůže zploditi dojem krásy.“[\[18\]](#) Proto krásný předmět musí být vždy složený, musí obsahovati nejméně dva analyticky zjistitelné prvky. Jejich poměr je pramenem estetické záliby. Umělecký artefakt je

pak složitou soustavou elementárních poměrů vzájemně se proplétajících a integrujících. „Souhrn těchto poměrů,“ jakožto „způsob složenosti“ estetického předmětu je **forma** ve vlastním estetickém smyslu.[19] A jedině takováto forma může být pramenem skutečné estetické hodnoty. Uvážíme-li, že onen „způsob složenosti“ není v podstatě nic jiného než to, co moderní terminologie jmenuje **strukturou** uměleckého artefaktu, pak je Durdík u nás první, kdo ukázal na strukturu, a to na přísně **formální** strukturu uměleckého projevu jako na základ estetické záliby a tím i na hlavní problém estetiky.

V aplikaci tohoto principu jsou však již Durdíkovi výsledky méně zdařilé. Přes všechn teoretický formalismus je orientován v podstatě ideologicky a proto jeho první starostí je stanovit apriorní pojmy, jakési formové kategorie estetické, jež by vyčerpávaly všechny základní formové možnosti. Tak vzniká, po Zimmermannově vzoru, Durdíkova pětice hlavních forem: „I. forma síly (velikost, rozmanitost); II. forma význačnosti (pravdivost); III. forma souhlasu (jednota); IV. správnosti (čistota); V. forma vyrovnanosti a závěru (životnost a smír)“.[20]

[135]Ve výkladu jednotlivých druhů krásna a jednotlivých oborů umění přináší princip starého formalismu dobré výsledky především v **estetice hudby**. Zde otevřel cesty metodickému hudebně estetickému rozboru. U nás **Hostinský**, u Němců **Hanslick**, ač zjevy ve svém názoru na moderní hudbu protichůdné, mohou tu býti dokladem. I Durdík sám, ač hleděl především k systému, podal pěkný rozbor krásna hudebního, pomineme-li jeho názor na problém opery, jež řešil zaujat dobovými spory. První však u nás pronesl a vědecky doložil estetickou zásadu, že hudba chápána esteticky, nevyjadřuje a nepůsobí skutečného citu a v důsledku toho emoční hodnota hudebního výrazu nejen není identická s jeho hodnotou estetickou, nýbrž charakterisuje spíše předestetické stadium vnímání hudby. Pramenem ryzí estetické záliby v hudbě může býti jen hudební forma, jako je tomu u jiných umění: „Hudební krásno ne proto je krásnem, že představuje cit... nýbrž ono má svou specifickou a samostatnou hodnotu. Co jest tedy podstata hudebního krásna? Nic více a nic méně než rozličné ty poměry tónův k sobě, tedy formy, jejichžto členové jsou tóny v rozmanitých obměnách svých.“[21]

Naproti tomu Durdíkův rozbor krásy tvarové trpí určitou dogmaticností, s níž trvá na významu některých elementárních schemat, na př. Zeisingova zlatého řezu a Hogarthovy linie krásy (line of beauty).

Pokud jde o básnictví, mají výklady Durdíkovi zase nedostatek jiného druhu, jenž tkví tentokrát v samém zásadním pojetí krásy básnické. Příčinou toho byla mechanisující herbartovská individuální psychologie, která redukovala duševní dění na vztahy představ vzájemně se vyvolávajících nebo zapuzujících, z nichž některé pak byly v takovém poměru, který působil libost estetickou. Tato psychologie byla značně na obtíž formalistické estetiky, a to především v oboru poesie. Jestliže v estetice hudby a umění výtvarných se Durdíkovi podařilo proniknouti k samé látce těchto umění a přímo v **ní** zjišťovati elementární formové vztahy, při výkladu krásna básnického zůstává vězeti v neplodném herbartovském poměru představ a neproniká ke skutečnému znějícímu básnickému slovu. Proto mu krásno básnické není krásnem smysly postižitelným, jako na př. hudba a malířství, nýbrž jakýmsi bezbarvým krásnem duchovým, vznikajícím automaticky z určitých představových poměrů: „Není to více čára nebo tělový tvar, není to dojem barvy ani tónu, zkrátka žádný smyslný pocit více, co jest živlem krásna básnického. Jest to představa... Krásno básnické jako každé jiné vzniká z poměru; kdežto však při krásnu hudebním jsou členové poměru tóny, při krásnu kresebném čáry, jsou při krásnu básnickém členové představy.“[22] Poměrem představ rozumí vztahy

pojmu i celých myšlenek. Tak se Durdíkovi básnické krásno v teorii redukuje na určitý druh ideologického efektu, jak o tom svědčí rozbor básně Věčnost od R. Mayera, jenž končí slovy: „My si děláme obrazy krásy i dobra, kdež souvislost a řád jest první věcí. Jeden takový úkaz krásna duchového jest obraz o prozřetelnosti (z citované básně). A všechny ostatní představy blíže jej charakterisující vhodně připojeny, prohloubány nebo nastíněny, celek pak jednotným směrem a jednou stranou mocně ukázán: to jest báseň, [136]ano **jen to** — bez ohledu ještě k **verši a jeho smyslové lahodě**.“ [23] Tento výklad básnického krásna je tedy v zásadě pomýlený, především proto, jak jsme již naznačili, že neproniká k slovu jako básnickému elementu, hledaje krásu básně v abstraktních poměrech pouhých představ. Přesto však odpovídal určitým literárním zálibám své doby.

Ale i k básnickému slovu si Durdík na několika místech našel cestu, a to tam, kde ne právě věren Herbartovi, jedná o mluvě a o umění jako o **znaku**. [24] Přes všechny jeho zapřísáhlý herbartismus byly, zdá se, tyto partie inspirovány filosofií **Heglovou**.

V estetice a filosofii Heglově nabývají totiž zcela zvláštního významu pojmy **znaku a symbolu**. Byla to v podstatě dialektika ducha rozmanitě se projevujícího. A v této bohaté fenomenologii ducha byly ovšem pojmy znaku a symbolu význačnými noetickými kategoriemi, zejména tam, kde se vykládaly jeho projevy v prostředí smyslovém — v estetice. Durdík nepochybně znal příslušné partie Heglovy estetiky. Rozdíl pouhého znaku a symbolu vykládá v zásadě podle Hegla. [25] Ovšem odmítá se svých a herbartovských hledisk, aby na pojetí krásna a umění jako symbolu byla založena soustava estetiky: „Právem říkají těmto soustavám mystické. Ony chtěly vlastně všechno krásno učiniti symbolickým...“ [26] Ale určitý prvek heglovství z toho v Durdíkovi zůstal. Projevil se jaksi mimo vlastní ideovou strukturu jeho systému, avšak způsobem pro nás dnes velmi zajímavým.

Základem, z něhož tu Durdík vyšel, nebyl tentokrát Herbartův estetický formalismus, nýbrž spíše herbartovská **sociální psychologie**, na jejíž ne zcela doceněný význam upozornil u nás již Josef Král. [27] V tomto směru Durdík pojednává nejprve o pojmu **kolektivního vědomí**, jež vykládá jako spoluvědomí neboli „svědomost“ členů tvořících spolek a nazývá „duchem společenským“. [28] Duch sám o sobě trvajícím však tohoto vědomí vytvořiti nemůže. Je třeba, aby se projevil, aby jeho obsah bylo možno **sdělit**. Sdělení taková se pak dějí určitými známkami, **znaky**: „Duch na ducha nemůže ani jinak působiti, než pokud se jeví; jeví pak se známkami, které posuzujeme.“ [29] Tato dvojice **ducha**, rozuměj ideového duchového obsahu, a smyslového **znaku**, v němž se ten obsah projevuje a jímž se sděluje, připomíná estetiku Heglovou spíše než formalismus Herbartův. Pokud pak jde o přiblížení herbartovské sociologie a heglovské dialektiky, bylo by třeba zjistiti, zda je u Durdíka neprostředkovo, přes všechny svůj herbartismus, **Zimmermann**. To však je otázka zvláštní, kterou v povšechné studii o Durdíkově estetice nelze probírat.

Sociální fenomenologii ducha rozvíjí Durdík dále: „Pokud se zde jedná o ducha, jenž ve spolku se projevuje, sluší opět různiti jeho stavy a sice představování, cítění a chtění“. [30] V oblasti společenského představování vznikají určité způsoby sdělo[137]vání, **řeč** v nejširším smyslu a **umění**; jimi jsou pak sjednocovány určité sociální celky: „Pokud jest představování v nitru ducha, náleží jemu; chce-li se ale sdělit jiným (spolek), musí míti své známky: v těch se zjevuje, vtěluje, vyjadřuje; i povstává nejen **mluva** v nejširším smyslu, ale pomocí jí také výkonná uměna (umění). Kdežto tedy krásno abstraktní náleží jednotlivci, náleží uměna výkonná duchu společenskému. A pokud jest výkonná uměna prostředkem sdělování, tedy jakousi řečí pro více jednotlivcův, povstává jako tam společnost jazyková, zde společnost uměnná.“ [31]

Vyjádříme-li to terminologií moderní, tedy Durdík zde v podstatě chápe řeč a umění jako **znak, fungující v určitém sociálním kontextu**. Odtud pak vskutku již neměl daleko k poznání **měnivosti** tohoto znaku (aspoň pokud jde o mluvu) a dialektiky norem, snažících se jej fixovati: „Ježto ... volené známky se také měniti mohou, vysvítá, že způsob mluvy je měnlivý, že bývá jiný a jiný... To platí nejen o hotových slovích, než i o jejich změnách, o všech různostech v jich užívání, o frázích (řečeních), úslovích i pořekadlech.“^[32] S tohoto hlediska zamítá snahy o přílišnou normalisaci jazyka. Vládcem mluvy prý nesmí být nějaký tribunál: „despotismus nad jazykem měl a má své osudné následky, zejména v poesii.“^[33] Stejně kriticky se ovšem vyslovuje i o anarchii v jazykovém usu. V této souvislosti si uvědomuje, že porušení pravidla, porušení „veřejného slohu mluvení a psaní“ může dialektickým zvratem dosáhnouti účinku estetického a smí se také za tím účelem díti: „Kdykoliv se odchýlíme ode zvyku, kdykoliv pravidlo nějaké porušíme, má býti také hned na jev, že konečný náš při tom účel jest jen zvýšení **lahody** nebo přiměřenosti a srozumitelnosti.“^[34] Zde již jako by se Durdík blížil významu aktualizace slova v básnictví, jemuž na estetické účinnosti ubývá úměrně s tím, jak se užívá, jak se automatizuje: „Tak může do výslovnosti salonní bytí zavedeno nové vyslovování z lidu: to v prvním náraze snad uráží vkus, ale je-li to na prospěch jazyka (krátkosti a **lahody**)..., smíří se vzdělanci zponenáhla s novotou, zvyknou jí a vyrovnáno jest, co prvě dissonovalo.“^[35] K principu samému, k pojmu aktualizace a jeho estetickému významu zde Durdík ovšem nepronikl. Jde tu jen o letný a nahodilý postřeh bez uvědomění a promyšlení zásady.

Neméně zajímavé však jsou i Durdíkovy poznámky o „čáře pravého rozhraní mezi tím“, co pokládáme v jazyku za „národní a sprosté“, neboť zároveň charakterisují dobovou snahu povznést spisovnou normu co nejvýše nad řeč lidovou a učinit ji tak zároveň znakem společenské, ba přímo třídní vybranosti: „... mnohý krásný výraz, mnohou říznou frází považujeme za sprostou jen z té příčiny, že ji slyšíme v lidu... Octli jsme se již v takové precieusnosti, že bychom slova **žába** nebo **myš** vyhlásili za nehodné vyššího slohu; slovo **udělati** nám zní sprostě, o jiných výrazech ani nemluvic. S druhé strany s snášíme báječnou shovívavostí sprostoty a urážky proti jazyku svému, nic nám nevadí sebe horší dissonance.“^[36]

Avšak všechny tyto jemné a zajímavé postřehy Durdíkovy, jak vznikají z plodného zkřížení herbartovského formalismu a herbartovské sociální psychologie s heglouvkou dialektikou, jsou přece jen odbočením s hlavních cest jeho systému. Ve vývoji Durdíkova estetického myšlení mají význam toliko episodický, neboť [138]Durdík byl a zůstal v zásadě Herbartovi věrný. Viděli jsme však, že po některých stránkách se skutečně blížily dnešní problematice vědecké estetiky. A tu je zajímavé, že jako ony, tak i problémy a metody dnešní vědecké estetiky vzešly namnoze z **formalismu**, ruského formalismu, jenž rovněž zakusil křest heglouvké **dialektiky**.

Než skončíme, všimněme si ještě určitého noetického nedostatku starého Durdíkova formalismu, jež možno nazvati **formalistickým circulem**. Věc se týká možnosti estetiky jakožto vědy.

Jak jsme viděli, Durdík přejímá z Herbartova thesi, že krásno je evidentní a že v důsledku toho je o něm možný nezbytný soud. Kde je přesný pojem a nezbytný soud, tam však je možná i věda. Jest tedy i estetika jako věda možná a jejím základem a ručitelem její vědeckosti je estetický soud. Tak usuzuje Durdík a po něm i Hostinský.

Je-li tedy estetický soud východiskem vědecké estetiky, kam patří? Na stranu objektu estetiky anebo naopak na stranu subjektu poznávajícího, jakožto soud **o tomto objektu**? Podle Hostinského patří nesporně na stranu objektu jako empirický estetický fakt: „... my přijmeme soud estetický jako fakt empirický a podrobíme jej důkladnému **rozboru**, jenž nás uvede ve vlastní oblast estetiky empirické.“^[37] Existence objektivního empirického faktu však nemůže ručiti za vědeckost disciplíny, která se jím míní obírat. Vědeckost zoologie nelze dovozovat z faktu, že existují zvířata. Jestliže však naopak soud estetický patří na stranu subjektu, pak již je poznatkem **o předmětu estetickém** a nemůže figurovat jako fakt, z něhož se vychází. Je teorematem, které třeba dokázat. Jak to srovnat?

Tím právě, že soud estetický, podle této teorie, **není** třeba dokazovat, poněvadž krásno je **evidentní**. A je-li tedy o něm možný obecně platný, nezbytný soud, pak podmínka krásna a podmínka estetické záliby nemůže být jiná než čistě **formální**. Jakmile by byla materiální, t. j. jakkoliv obsahová, duchovně nebo smyslově (Durdíkův interes), byla by ohrožena evidence krásna a s ní nezbytnost estetického soudu a vědeckost estetiky.

Tak vzniká kruh závěrů, který jsme nazvali formalistickým circulem: má-li býti nesporným východiskem estetiky estetický soud, musí býti krásno evidentní. Evidentním je však teprve tehdy, když jej redukuje na poměry, t. j. na pouhou formu. A teprve takovéto jen formální krásno dává estetický soud s obecnou platností, který je zase nesporným východiskem estetiky. Circulus je tedy zřejmý. Původ toho není však u Herbarta, nýbrž u **Kanta**, který pominul vlastní estetiku krásna a začal jeho analytikou; tu se ovšem neobíral vlastním nazíráním na krásno, nýbrž hned **soudem** o krásnu.^[38] K noetické komplikaci pak došlo, když tento soud, chápaný Kantem a priori, byl pojat, na př. Hostinským, jako fakt aposteriorní, zkušenostní.

Durdíkův herbartovský formalismus měl však také stinné stránky ve svém poměru k živému umění své doby, především k hudbě. Zde tehdy šlo o moderní hudební drama Wagnerovo, proti němuž vystupuje formalista Hanslick. Podobně se u nás staví Durdík do tábora protismetanovského. Příčiny byly zase, aspoň zčásti, ^[139] v samé dogmatické podstatě starého formalismu: tato estetika, která nahlížela na hudbu jako na pouhé znějící formy (Hanslick) a krásno vůbec chápala jako ušlechtilý požitok a zábavu, nerozuměla ideovému a básnickému zanícení Smetanovu a Wagnerovu. Neodpovídalo náladám oné společnosti, jež nemilovala ideového vzrušení ani v politice ani v umění. Od umění pak žádala, jak to sám Durdík jasně vyjádřil, aby ji především **bavilo**: „... krásno nás baví a blaží. Ba toť jeho první a nejvlastnější účel: **Baviti!** Krása, která nebaví jest oheň, který nehřeje, voda, která nemokčí.“^[39] Avšak ani Wagner ani Smetana tuto společnost baviti nemínili a také nebavili. Výjimku mezi herbartovskými formalisty nutno ovšem učiniti u Otakara **Hostinského**, jehož smysl pro umění, a pro **nové** umění zvláště, byl tak vyvinutý, že převážil všechnu formalistickou dogmatiku stejně jako všechnen formalistický konservatismus.

Otázeme-li se nyní na celkový význam Durdíkovy „Všeobecné aesthetiky“ ve vývoji českého kulturního vědomí a české vědy, tedy můžeme shrnouti:

1. Durdíkovo dílo představuje u nás stupeň kulturního vědomí, na němž se o kráse a umění počíná **soustavně** vědecky a filosoficky mysliti. Jeho přičiněním se iracionální estetický zážitek a všechnen způsob chápati umění uvědomuje **racionálně**, podrobuje se **analyse**, a to u jedince i ve své podmíněnosti **sociální**. Tím je determinován estetický předmět a hodnoty estetické odlišeny od ostatních. Vzniká **soustavná vědecká estetika**, kterou Durdík sám svým dílem podal.

2. Základem pro toto dílo byla Durdíkovi filosofie a estetika Herbartova, v podání Zimmermannově. Jí vděčí analytickou vědeckou metodu, vedoucí k studiu **formy** estetické jakožto základního estetického faktu.

3. Přesto nezůstal Durdík na několika místech uzavřen vlivům filosofie Heglovy, především jeho dialektické metody. Z toho vzniká několik jeho postřehů zajímavých estetiku moderní svým názorem na řeč a umění jako **znak**, podléhající změnám **funkcionálním**.

[1] **J. F. Herbart**, Sämtliche Werke, ed. **Hartenstein**, Leipzig 1850, Bd. I, 27.

[2] Ibid., str. 4.

[3] Ibid.

[4] Ibid., str. 58.

[5] V originále není podtrženo.

[6] **G. W. F. Hegel**, Vorlesungen über die Ästhetik. Ed. H. G. **Hotho**, Bd. I, 34—35.

[7] **Herbart**, Werke, Bd. II, 112.

[8] Ibid., 113.

[9] Ed. **Hanslick**, Vom musikalisch Schönen 1854. 12. Aufl., Leipzig 1918, str. 5.

[10] Josef **Durdík**, Všeobecná aesthetika. Praha 1875, str. X.

[11] Karel **Havlíček** kritik. Praha, Laichter, b. d., str. 5.

[12] Ibid., str. 9—10.

[13] **Durdík**, Všeobecná aesthetika, str. 12.

[14] **Herbart**, Werke I, 124—125.

[15] Ibid.

[16] Ibid., § 82.

[17] **Durdík**, Všeobecná aesthetika, str. 20.

[18] Ibid., str. 15.

[19] Ibid., str. 25.

[20] Ibid., str. 80.

[21] Ibid., str. 241.

[22] Ibid., str. 255. Na Durdíkovo nepochopení smyslové intenzity básnického slova, hlavně lyrického, upozornil a příkladem je doložil Arne **Novák** ve stati Český sloh kritický let sedmdesátých a osmdesátých, Slovo a slovesnost 2, 1936, 151.

[23] Ibid., str. 285.

[24] Srv. s tím též: Robert **Zimmermann**, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, Wien 1865, hlavně knihu třetí, kap. 2., § 721—888.

[25] Srv. **Durdík**, Všeobecná aesthetika, §19 a G. W. F. **Hegel**, Vorlesungen über die Aesthetik I, 407 a násl.

[26] **Durdík**, Všeobecná aesthetika, str. 53.

[27] J. **Král**, Herbartovská sociologie. Praha, Česká akademie, 1921.

[28] **Durdík**, Všeobecná aesthetika, str. 450—451.

[29] Ibid., str. 451.

[30] Ibid., str. 463.

[31] Ibid., str. 467.

[32] Ibid., str. 464.

[33] Ibid., str. 465.

[34] Ibid., str. 465—466.

[35] Ibid., str. 466.

[36] Ibid., str. 466.

[37] **O. Hostinského** Esthetika. Napsal **Z. Nejedlý**. Praha 1921, str. 44.

[38] Viz **M. Novák**, Kantův kriticismus a problém hodnoty. Bratislava 1936, str. 86.

[39] **Durdík**, Všeobecná aesthetika, str. 84.

[Slovo a slovesnost, ročník 3 \(1937\), číslo 3, str. 130-139](#)